



TRABAJO DE FIN DE GRADO

“PARÍS EN LA OBRA DE ZOLA: *UNE PAGE D’AMOUR*”

Autora: BELÉN AMAYA PÉREZ

Tutora: LOLA BERMÚDEZ MEDINA

DOBLE GRADO EN ESTUDIOS FRANCESES Y ESTUDIOS INGLESES

Curso académico 2020 – 2021

Fecha de presentación: Junio 2021



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ÍNDICE

Resumen.....	3
1. Introducción.....	4
2. París en la literatura del siglo XIX.....	6
3. Émile Zola: biografía y obra.....	10
4. París en la obra: <i>Une page d'amour</i>	16
4.1. La mujer en la ventana.....	16
4.2. París y su juego de espacios.....	24
4.3. París: vector de la pasión.....	25
4.4. Interpretaciones de la ciudad.....	37
5. Conclusión.....	41
6. Bibliografía.....	43
7. Anexo.....	46

RESUMEN

A lo largo de la literatura del siglo XIX, París adquiere una relevancia notoria. El escritor Émile Zola utilizará la capital francesa como objeto de estudio en algunas de sus obras, entre ellas *Une page d'amour*. Trataremos de analizar el complejo papel de París en la obra mencionada, así como se sacarán a relucir los temas más importantes de la misma y algunas de las interpretaciones realizadas por sus estudiosos.

Palabras clave:

París, Zola, pasión, *Une page d'amour*, interpretación

RÉSUMÉ

Tout au long de la littérature du XIX^{ème} siècle, Paris atteint une relevance notoire. L'écrivain Émile Zola va utiliser la capitale française comme objet d'étude dans quelques unes de ses œuvres, parmi lesquelles se trouve *Une page d'amour*. On va essayer d'analyser le rôle complexe de Paris dans l'œuvre mentionnée, ainsi que de faire valoir les sujets les plus importants traités dans le roman et les diverses interprétations faites par ses commentateurs.

Mots-clés :

Paris, Zola, passion, *Une page d'amour*, interprétation

1. INTRODUCCIÓN

París posee una enorme relevancia dentro del ámbito literario francés, puesto que servía como referencia en infinidad de casos a diversos artistas y autores que utilizaban la ciudad de París como fuente de inspiración para construir sus obras. Así, nos situaríamos en el siglo XIX parisino, donde tienen lugar una serie de transformaciones demográficas, sociales y culturales que situarán la capital parisina en el que posiblemente sea el culmen de su desarrollo. Una de las figuras más notorias dentro del campo de la literatura en este siglo es el célebre autor francés Émile Zola (1840-1902), principal exponente del naturalismo y considerado, además, padre del mismo. Zola utilizará la ciudad de París como centro de varias de sus novelas, estando algunas incluso situadas en esta misma ciudad. *Une page d'amour* (1878), cuya acción se sitúa en la capital francesa, supone un claro ejemplo de novela donde París cobra una relevancia que se extiende más allá de lo que se puede apreciar a simple vista.

Utilizando como fuente primaria dicha novela, *Une page d'amour*, se realizará un estudio del papel que tiene París en esta obra concreta de Zola. La elección de semejante tema ha venido debida al profundo interés que parece haber despertado siempre la magnificencia de la capital francesa por su indiscutible relevancia histórica y artística, relevancia que nos ha sido legada gracias a obras como la que, en este caso, nos atañe. Por otro lado, he de reconocer y destacar mi interés personal en el autor y en cómo este ha sabido plasmar a la perfección una faceta de París, cuanto menos, novedosa. Para una mejor comprensión del contexto en el que nos situamos, partiremos de un análisis de la ciudad parisina en el siglo XIX, así como también una breve bibliografía del autor que nos ofrecerá una perspectiva más amplia de lo que Zola verdaderamente aportó a la literatura. Así, el objetivo del trabajo será no solo analizar y estudiar el papel de París en *Une page d'amour*, sino también esclarecer las distintas representaciones e interpretaciones que este posee.

Para ello, el trabajo se ha estructurado siguiendo una serie de puntos ordenados con la intención de facilitar la comprensión y la lectura del mismo. Tras realizar el recorrido general por el París del siglo XIX y puntualizar la importancia de Zola, que como hemos mencionado anteriormente constituye nuestro punto de partida, trataremos la cuestión central: París en la novela. Dentro de este apartado encontraremos distintos epígrafes que nos aportarán

información para poder así alcanzar a comprender el verdadero significado que se esconde en el paisaje parisino. En este sentido, hablaremos, en primer lugar, de un tópico tan relevante como el de la mujer en la ventana, que fue bastante recurrente a lo largo del siglo XIX y que, además, constituye uno de los motivos centrales de la novela. Continuaremos con el desarrollo de la metamorfosis por la que atraviesa la ciudad, que a su vez corresponde con el desarrollo de la pasión y París como vector de la misma. A continuación, se aportarán también algunas interpretaciones que se han realizado de la ciudad de París dentro de esta obra concreta, centrándonos sobre todo en la que realizan Andrea Del Lungo y Karlheinz Stierle. Una vez expuesto todo esto, se pasará al siguiente apartado del trabajo, una conclusión que destacará los aspectos más importantes del estudio realizado, realizando una breve síntesis de todo lo anterior. Finalmente, encontramos, por un lado, la bibliografía, donde se incluirán todas las obras citadas ordenadas alfabéticamente y, por otro, un anexo donde aparecerán incluidas distintas imágenes que dinamizarán la lectura y que enriquecerán el prisma ofrecido de la ciudad.

2. PARÍS EN LA LITERATURA DEL SIGLO XIX

En términos generales, el siglo XIX francés se encuentra profundamente caracterizado e influenciado por un devenir que se extiende a diversos ámbitos. Las artes, las organizaciones sociales, los sistemas políticos e incluso las estructuras urbanas atravesaron un notorio proceso de modernización que, en ninguno de los casos, pasó inadvertido. Es, de hecho, en el siglo XIX cuando se abre la puerta por primera vez a la modernidad, dejando así atrás los modelos del Antiguo Régimen para ofrecer cabida a sistemas políticos, económicos y sociales más similares a los que encontramos en la actualidad. En este sentido, cabría destacar el desarrollo industrial acaecido en la Francia de este siglo como uno de los principales detonantes de dicha modernización (Anexo fig. 1), incluso podría ser su premisa.

Hablar de la industrialización francesa de la época supone adentrarse en la que podríamos considerar, aún hoy día, una de las capitales universales más relevantes: París. Se trata de una ciudad en pleno auge que parece comenzar a explotar su potencial artístico y urbanístico, y tal es su influencia que el filósofo alemán Walter Benjamin hará de ella un objeto de estudio y reflexión en su ensayo *Paris Capitale du XIXe Siècle. Le Livre des Passages*. Extendiéndose desde los célebres pasajes, calles o exposiciones y hasta figuras de la talla de Fourier o Baudelaire, Benjamin crea una obra para la posteridad, aunque de carácter inconcluso y sujeta a interpretaciones diversas. De hecho, “sus textos son citados constantemente para interpretar la era posmoderna, como si el carácter fragmentario y caleidoscópico del París del siglo XIX fuese una metáfora de nuestra época y como si los pasajes descritos por Benjamin dibujasen un mapa para interpretar nuestra cultura contemporánea” (Saladini: 271). Así, a pesar de no haber llegado a un acuerdo en cuanto a qué pretendía Benjamin con su concienzudo estudio, sí que queda claro el retrato fidedigno del entramado de calles, del gentío, de las numerosas caras y/o de la complejidad que constituían el París de aquella época.

Centrándonos en el urbanismo parisino y regresando a la idea de ciudad cambiante, cabe destacar la importancia de Georges-Eugène Haussmann por su papel fundamental en la renovación de París de los años 1852 a 1870. Napoleón III, emperador francés de aquellos años, consideraba París se trataba de una ciudad anclada al pasado, como si de alguna manera

no siguiera las exigencias de la evolución natural del mundo, sino que en su lugar atendiera a reglas propias y obsoletas. De hecho, “[...] un tableau de Paris en 1850, tableau qui montre à quel point la cité conservait encore ses traits du XVIII^e siècle” (Girard: 77). Teniendo en cuenta que Napoleón conocía la amplitud e incluso la modernidad de ciudades como Londres, el carácter arcaico de la capital francesa se acentuaba aún más a sus ojos. Así, de la mano de Haussmann y conocida como la revolución de Haussmann, se llevó a cabo un proyecto ambicioso que perseguía principalmente la remodelación de lo que París había sido hasta ese momento: una ciudad en la sombra, que no había conseguido la magnitud de una gran capital.

Es el mismo Napoleón III el que pone en manos de Haussmann la misión de “embellecer” París. Este embellecimiento se aplica a todos los ámbitos posibles, pues no solo se trataba de proporcionarle una belleza singular, sino también de darle una organización a la altura de otras ciudades (como Londres, ya mencionada anteriormente) y de la época: permitir una circulación fluida, que el agua y el aire llegaran a todos los rincones, que la higiene primara, que las calles fueran más amplias, que la luz pudiese alcanzar hasta el más remoto de los callejones, etc. De esta manera, comienzan a construirse avenidas más amplias (conocidas más bien como bulevares), así como también se integran espacios abiertos (tales como parques) y edificios más notorios e imponentes, edificios que sobresalían de lo que era la verticalidad de la ciudad y que eran fácilmente distinguibles. Todo esto también permitió que los intercambios comerciales y el comercio en términos generales continuara creciendo, puesto que la nueva organización y estructura de la ciudad favorecía la fluidez de estos intercambios.

Sin embargo, la transformación de Haussmann levantó filias y fobias a partes iguales. Tuvo críticas importantes relacionadas en gran medida con su coste elevado. En este sentido, no hablaríamos exclusivamente de un coste económico, sino también de un coste un tanto más humano, de la destrucción de ciertos barrios que no eran compatibles con la remodelación de la ciudad. Por ello, muchas personas perdieron sus viviendas, viéndose así enteramente abandonadas a su suerte. Tal y como argumenta Girard en relación al trabajo de Pinkney sobre el París de Napoleón III,

A propos du « Grand Paris », on retrouve la question de la banlieue, liée d’ailleurs à celle des gares et du réseau qu’elles desservent. Ces éléments auraient dû être envisagés au début du travail : M. Pinkney,

parce qu'il a trop suivi la littérature d'Hausmann et de ses collaborateurs, se condamnait à percevoir imparfaitement ce qu'eux-mêmes avaient méconnu et qu'un Parisien d'aujourd'hui saisit sans mérite : l'oeuvre du Second Empire, en dépit de sa hardiesse, est restée inégale au problème. [...] Ils ont réussi sur le plan technique, parce que les capitaux ont répondu inlassablement aux appels répétés de la ville (il y a ici encore une question essentielle qu'il est plus facile de poser que de résoudre), mais sur le plan social, le régime a échoué. La transformation fut incomplète. Il serait injuste de dire qu'elle s'est limitée à la plantation d'un décor, mais il y a de cela. (Girard: 78)

A pesar de ello y sin lugar a dudas, la modernización de París conllevó el incremento de la población. Estos frutos no solo se observan en el crecimiento demográfico, sino que también repercuten en la creación de una ciudad que sería el punto de encuentro e incluso de referencia de muchos de los grandes artistas del momento. A raíz de su remodelación y profunda transformación, se respirará en París un ambiente bohemio del que muchos de estos artistas querrán nutrirse y en el que, sin duda, muchos de ellos encontrarán también motivo de inspiración, crecimiento y/o desarrollo personal. En base a todo este ir y venir de importantes personalidades, comenzarán a formarse distintos círculos sociales en los que los artistas podían codearse, persiguiendo en muchos casos la posibilidad de comercializar sus obras y participar activamente en el mercado del arte que comenzaba a desarrollarse en esos años. Es por ello también que algunas de las obras de arte más relevantes a lo largo de la historia se encuentran, precisamente, en París.

Es indiscutible que el París del siglo XIX supuso un punto de inflexión en las artes, lo cual incluye también la literatura. Para muchos escritores, el “nuevo París” se convertiría en una temática indispensable alrededor de la cual construir su obra; era objeto de admiración, así como también motivo de aversión. En este último grupo encajaríamos a Charles Baudelaire, conocido por muchos como el poeta maldito, quien en su poemario *Les Fleurs du Mal* (1857) criticó fervientemente la ciudad moderna:

Paris change ! mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs, / Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie, / Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs. / Aussi devant ce Louvre une image m'opprime : / Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous, / Comme les exilés, ridicule et sublime, Et rongé d'un désir sans trêve ! et puis à vous, (Baudelaire, 1861: 121)

Encontramos en su poesía una relación estrecha entre el mal y el París moderno, dentro del cual Baudelaire jamás consiguió encontrar su lugar. No llegó encajar plenamente en los grupos sociales frecuentados por los artistas, sino que, en su lugar, se sintió identificado con los marginados, los exiliados, aquellos que eran rechazados por la sociedad moderna. A pesar de su visión del poeta como ser que ha de alzarse frente a la multitud, visión relatada en su célebre poema “L’Albatros”, Baudelaire se sintió condenado a la mediocridad de formar parte de dicha multitud dentro de una ciudad moderna a la que nunca perteneció.

Sin embargo, otros autores poseen una perspectiva de la modernidad distinta a la que nos relata Baudelaire. En muchos casos, París será, como se ha indicado previamente, algo a lo que consagrar la más profunda de las admiraciones. En otros casos, el autor se dedica no tanto a admirar sino a describir la ciudad desde su prisma más subjetivo y personal. Se nos habla de la ciudad masificada, descrita con minuciosidad y precisión. Es, de hecho, a través de esta descripción como podemos conocer a los personajes, al autor y al propio París, que acaba siendo el indiscutible protagonista. De esta manera, París acaba siendo una especie de espejo a través del que mirar, constituyendo así el móvil principal de la acción y dependiendo esta del papel de la propia ciudad. Obras como esta, donde París cobra semejante relevancia, son las que Émile Zola nos presenta.

3. ÉMILE ZOLA: BIOGRAFÍA Y OBRA

La figura de Émile Zola (1840-1902) se encuentra estrechamente relacionada con la capital francesa, puesto que desarrolla gran parte de su trayectoria vital bajo el amparo de París, que le verá nacer, crecer y perecer (Anexo fig. 2). De entrada, este hecho nos permite entrever la relevancia que cobrará dicha ciudad en las obras de Zola y el vínculo tan singular que une a ambos. Pasa su infancia en Aix-en-Provence, donde además conoce al célebre Paul Cézanne con el que entablará una sólida amistad. A raíz de la muerte del padre del autor, el ingeniero François Zola, en 1847, la familia comenzará su progresivo declive hacia una pobreza de la que, hasta ese momento, no habían sido conocedores. Tal y como lo expresa Mitterand, “c’est le malheur et la ruine pour sa famille [...] Les Zola, appauvris, doivent emprunter pour vivre” (Mitterand, a: 373-374). Pese a ello, Émilie Aubert (madre de Zola) procuró brindar a su hijo la posibilidad de tener una educación consistente. Finalmente, “Émile Zola part pour Paris, à la recherche de soutiens” (Mitterand A: 374), lo cual resulta curioso teniendo en cuenta que, a diferencia de sus compañeros (Cézanne entre ellos), la posición económica del autor era verdaderamente paupérrima. Sin embargo, es el único que parece estar dispuesto a aventurarse, a entregarse a la búsqueda de nuevas oportunidades en una ciudad que le vería alcanzar su cenit como escritor.

Es, de hecho, el padre del movimiento naturalista, que constituye una fase posterior de la corriente realista. El realismo surge en respuesta al romanticismo aunque, de la misma manera, podría considerarse una contraposición al mismo. Originado en Alemania y posteriormente extendido por el resto del continente europeo, el romanticismo ponía de manifiesto los sentimientos y la fantasía por encima de la razón, puesto que primaba todo lo que no formara parte de una realidad sólida. Gautier relata esta idea a la perfección: “[...] la réalité toujours sévère vous donne votre mesure, mais on peut rêver ce qu’on aurait fait bien plus beau, bien plus grand, bien plus magnifique” (Gautier: 3). En este contexto, el realismo presenta una ruptura con el idealismo romántico. Se trata, en otras palabras, de plasmar en la literatura la realidad del momento, sin intención alguna de edulcorarla. Dentro de este movimiento, podemos señalar tres autores que hacen de él uno de los estilos literarios por excelencia y que, a su vez, favorecen su desarrollo hacia el naturalismo, que será una de sus etapas más avanzadas. En primer lugar, Stendhal (1783-1842) se centra en una observación

aguda, intentando sacar a colación todos los posibles elementos o factores que constituyan un momento y un lugar concretos. Por otro lado, Honoré de Balzac (1799-1850) continúa en esta misma línea, persiguiendo así el objetivo de una descripción objetiva mediante la cual ilustra una serie de acontecimientos y personajes que, además, ordena siguiendo el principio de la lógica y la coherencia. Por último, Gustave Flaubert (1821-1880) desarrolla la documentación, a través de la cual realiza un estudio minucioso de distintos aspectos de la Francia del Segundo Imperio, a la que el autor añade una particular obsesión por el estilo o forma literaria.

Teniendo esto en cuenta, el naturalismo podría llegar a considerarse la culminación del movimiento realista, donde a los conceptos de observación y documentación se le añade la cuestión de la experimentalidad. Así, hablamos también de un análisis fidedigno de la realidad, en el que tendrán cabida todos y cada uno de sus constituyentes, desde los más notorios hasta los más insignificantes. De esta manera, “en soumettant le style de Zola à un examen plus détaillé, les chercheurs découvrent que le naturalisme ne saurait se définir comme l’expression de l’objectivité parfaite en littérature” (Van Tooren: 25). Dentro del estilo concienzudo y realista de Zola, convertido en lo que podría englobarse como una doctrina naturalista, existen una serie de matices que han de señalarse por ser precisamente los que le otorgan al autor su prestigio y genialidad. No se trata exclusivamente de una mera observación objetiva de la realidad, sino también del innegable y ferviente afán de llegar a comprenderla científicamente o, en otras palabras, de manera experimental. Es así como surge la novela experimental, explicada por el propio Zola en su ensayo *Le Roman Expérimental* (1881), donde establecerá las bases sobre las que se apoya su creación literaria. Comienza afirmando lo siguiente:

Dans mes études littéraires, j’ai souvent parlé de la méthode expérimentale appliquée au roman et au drame. Le retour à la nature, l’évolution naturaliste qui emporte le siècle, pousse peu à peu toutes les manifestations de l’intelligence humaine dans une même voie scientifique. Seulement, l’idée d’une littérature déterminée par la science, a pu surprendre, faute d’être précisée et comprise. Il me paraît donc utile de dire nettement ce qu’il faut entendre, selon moi, par le roman expérimental. (Zola a: 1)

Por paradójico que pueda parecer, la línea divisoria entre ciencia y literatura se difumina con el objetivo de alcanzar un entendimiento más certero de la conducta humana.

Zola, tomando en consideración el desarrollo científico que estaba teniendo lugar a lo largo del siglo XIX, utilizó su novela experimental para probar que la manera más asequible de llegar a comprender la complejidad de la psique humana en su totalidad era incorporar en su prosa razonamientos más próximos a la ciencia experimental. El ser humano se encuentra influenciado por una serie de características biológicas determinadas tanto por el medio social como por el genético, por lo que incluir un enfoque más empírico y/o experimental contribuiría a esclarecer los patrones del comportamiento humano. En este sentido, ha de destacarse la importancia de la genética, que rige y moldea la conducta, siendo así un factor a tener en cuenta. Zola tendrá presente que el ser humano se verá afectado, en muchas ocasiones, por posibles taras genéticas o herencias biológicas que favorecerán en el individuo el desarrollo de una serie de conductas. Es por estos motivos por los que el autor considerará la ciencia como un elemento fundamental dentro de su narrativa, siendo el único camino que brinde el conocimiento sobre los patrones que gobiernan la conducta humana. Así, Zola concluye que

Aujourd'hui, notre République paraît fondée, et dès lors elle va avoir son expression littéraire. Cette expression, selon moi, sera forcément le naturalisme, j'entends la méthode analytique, et expérimentale, l'enquête moderne basée sur les faits et les documents humains. Il doit y avoir accord entre le mouvement social, qui est la cause, et l'expression littéraire, qui est l'effet. Si la République, aveuglée sur elle-même, ne comprenant pas qu'elle existe enfin par la force d'une formule scientifique, en venait à persécuter cette formule scientifique dans les lettres, ce serait un signe que la République n'est pas mûre pour les faits, et qu'elle doit disparaître une fois encore devant un fait, la dictature. (Zola a: 414)

En términos generales, el concepto de novela del autor posee una minuciosidad absoluta. Podría, incluso, compararse a Zola con la figura de un pintor, puesto que ambos retratan el mundo que les rodea con una precisión casi milimétrica; su prosa no tendría nada que envidiarle al trazo de un artista sobre un lienzo en blanco. En este sentido, cabe destacar su relevancia en el panorama artístico del momento puesto que ejerció como crítico de arte; de hecho, defendió, apoyó y contribuyó poderosamente a la difusión del impresionismo. Sabiendo esto, no es de extrañar la abundancia, así como la calidad, de los pasajes descriptivos donde, además, no se escatima en detalles. No contento con plasmar la realidad de su tiempo con semejante veracidad, procura también exponer las distintas penurias y problemas sociales para así poder contribuir a su erradicación o, en su defecto, al progreso que podría llevarlos a la misma. Es importante tener en cuenta que adoptar el criterio objetivo

que Zola aplica a lo largo de su obra puede llegar a suponer un arma de doble filo, puesto que “le narrateur réaliste-naturaliste n’échappe même pas à une prise de position. C’est selon Daus (1976: 61) le dilemme historique du réalisme: si le romancier ne s’insurge pas contre certains abus sociaux, ses descriptions ne sont pas réalistes, mais s’il laisse paraître son point de vue, l’objectivité en souffre.” (Van Tooren: 26)

Un ejemplo que podría ilustrar esta controversia existente alrededor de los narradores realistas y/o naturalistas que nos plantea Van Tooren es la intervención de Zola dentro del polémico Affaire Dreyfus. Este se trata de un proceso judicial que tiene lugar entre los años 1894 y 1906 en el que se acusa y condena injustificadamente al capitán francés Alfred Dreyfus, con motivo de un supuesto delito de espionaje en contra del ejército francés y a favor del bando alemán. De hecho, “una vez se fueron conociendo los entresijos de la conspiración, que implicaba a altos mandos del ejército y el contraespionaje franceses, la justicia militar se negó a rectificar y a declarar la inocencia del acusado” (Campos Posada). En razón del origen judío de Dreyfus, se calificó en muchos casos de un crimen antisemita que acabó generando un conflicto dentro del pueblo francés, puesto que “la sociedad y la política se polarizaron en un debate entre defensores y acusadores del capitán con tintes antisemitas y antialemanes, que equiparaban la exoneración de Dreyfus a una humillación para Francia” (Campos Posada). Zola, por su parte, intervino en el 1898 con su célebre artículo “J’Accuse”¹, dirigido al presidente de la República, en el que acusaba abierta y nominalmente a los altos mandos franceses de su mala praxis. Semejante declaración tan explícita y desafiante puso en riesgo su estatus y le acarreó una serie de consecuencias, entre ellas una acusación por difamación.

Uno de los momentos álgidos del autor es la creación de la serie literaria *Les Rougon-Macquart* (1871-1893), que lleva como subtítulo *Histoire Naturelle et Sociale d’une Famille sous le Second Empire*. Tomando como referencia a Balzac y su célebre *Comédie Humaine* (1829-1850), Zola relata, a lo largo de veinte novelas, la historia de diversas generaciones de una familia en el seno de la Francia del Segundo Imperio. De hecho, el retrato tan exhaustivo que nos brinda no hace sino probar lo expuesto anteriormente acerca de la capacidad descriptiva del autor. Tal y como él mismo indica en el prefacio de la primera novela de la serie, *La Fortune des Rougon*: “Je veux expliquer comment une famille, un petit groupe

1 Publicado en la primera plana del periódico francés *L’Aurore* el 13 de enero de 1898.

d'êtres, se comporte dans une société, en s'épanouissant pour donner naissance à dix, à vingt individus, qui paraissent, au premier coup d'œil, profondément dissemblables, mais que l'analyse montre intimement liés les uns aux autres. L'hérédité a ses lois, comme la pesanteur" (Zola c: 5). Para un panorama más completo en el que poder observar las notorias diferencias sociales, Zola sacará a colación las dos ramas adversas de una misma familia: los Rougon y los Macquart. Dentro de ambas y en términos generales, es importante mencionar que se ofrecerá un trato más favorable a la rama considerada legítima, mientras que los bastardos poseerán unas connotaciones más miserables, considerándose inferiores a los anteriores.

Une Page d'Amour (1878), la obra que nos atañe, forma parte de esta serie literaria y ocupa la octava posición según el orden cronológico de las novelas. Siguiendo con el árbol genealógico que sitúa las distintas generaciones de la familia Rougon-Macquart,

Ursule Mouret, avant 1870, ne se voit attribuer que deux enfants, Silvère, qui sera le héros de *La Fortune des Rougon*, et François, principal personnage masculin de *La Conquête de Plassans*. Il faut attendre 1872 pour voir apparaître sur une nouvelle liste de romans le nom d'une Agathe Mouret, associée à un « roman sur la rente viagère » : cette Agathe Mouret conservera son prénom pendant la première époque de la genèse d'*Une Page d'Amour* [...], avant de le troquer contre celui d'Hélène. (Mitterand b: 7-8)

El cambio de nombre de la protagonista principal, Hélène (Agathe en un principio), no es arbitrario, sino que obedece a una serie de nociones que se van desarrollando conforme se construye la novela. Según explica Andrea del Lungo en su obra *La Fenêtre : Sémiologie et Histoire de la Représentation Littéraire* (2014), dicha transformación podría relacionarse con la intención del autor de realizar una referencia mitológica a Elena de Troya que, de alguna manera, quedaría representada por Hélène. Podría, pues, existir cierta intertextualidad entre ambas historias así como una relación relativamente directa entre ambas mujeres: Elena de Troya es secuestrada por el príncipe París, lo que provocaría en última instancia la guerra de Troya; Hélène quedaría atrapada por sus propias circunstancias y cavilaciones bajo la atenta mirada de la ciudad de París, desatando así el nefasto desenlace.

Constituida por cinco partes diferenciadas, la novela relata la compleja relación que mantiene Hélène con su hija, Jeanne, la cual se verá afectada por una salud frágil y numerosos episodios febriles. Por este motivo, Hélène requiere de la asistencia recurrente del doctor Deberle, del que acabará profundamente enamorada. París será testigo del triángulo amoroso (Deberle – Hélène – Jeanne) que se consolidará paulatinamente a lo largo de la obra, convirtiéndose de esta manera en el indiscutible protagonista. Bajo la sombra de la ciudad, Zola nos plantea todo un entramado de sentimientos que se debaten entre lo correcto y lo que se encuentra fuera de toda moral, un estudio del amor y la pasión en todas sus posibles facetas. Él mismo indica que pretende “faire l’histoire générale de l’amour en notre temps, sans mensonge de poète, sans parti pris de réaliste. Étudier dans le ménage ces trois figures : la femme, l’amant, le mari, l’enfant” (Zola f: 392).

4. PARÍS EN LA OBRA: *UNE PAGE D'AMOUR*



4.1. La mujer en la ventana

Dentro de esta dinámica planteada por Zola en la que priman especialmente las relaciones interpersonales movidas por una pasión irrefrenable, uno de los elementos que, en efecto, hacen posible el desarrollo de la acción es la ventana. En el prefacio a la edición ilustrada de la obra del año 1884, Zola indica la necesidad de crear un “drame intime, trois ou quatre créatures dans une petite chambre, puis l’immense ville à l’horizon, toujours présente, regardant avec ses yeux de pierre rire et pleurer ces créatures” (Zola b: 1884). Teniendo en cuenta este planteamiento, la aparición de una ventana podría parecer, en un principio, una idea carente de significado y/o relevancia; en otras palabras, podría darse por supuesta su existencia sin haberse detenido previamente a analizar sus posibles interpretaciones. Sin

embargo son, precisamente, estas interpretaciones las que deberían prevalecer, puesto que albergan una serie de matices que contribuirán en gran medida al desarrollo de los personajes y de la trama, así como también propiciarán una mejor comprensión de las cuestiones que Zola desea plantear.

En términos generales, las ventanas han constituido, a lo largo de la historia, un recurso frecuente en la literatura debido al gran simbolismo que poseen. Baudelaire plantea que

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie. (Baudelaire, 1869: 109)

Teniendo en cuenta lo anterior, observamos que las ventanas pueden ser concebidas como un umbral, lo cual brinda la posibilidad de ser conocedor de lo que, hasta ese momento, había sido desconocido o, incluso, permanecido oculto. En este sentido, cabe hacer referencia a lo que nos plantea Ibar Federico Anderson en su trabajo “Alicia a través de las puertas, los espejos y las ventanas” (2020), ya que refuerza lo expuesto anteriormente. Anderson ofrece una interpretación metafórica de las puertas, espejos y ventanas utilizando como base para su teoría la célebre obra *Alicia en el País de las Maravillas* (1865) del escritor inglés Lewis Carroll, aunque sus conclusiones pueden aplicarse a la literatura en términos más generales. Aplicando los conceptos del ego, el superego y el id de Freud, determina lo siguiente:

¿Es correcto suponer –por analogía– si el *Ego* (*Moi*) lacaniano o *das Ich* (*Yo*) freudiano a temprana edad, es Alicia mirándose a través del espejo (*Hipótesis #1*); por correspondencia el *Superego* (*Superyó*) son las puertas capaces de relacionar el inconsciente del *Id* (*Ello*) con la conciencia del *Ego* (*Yo*)? En efecto, podemos sostener que en la *Hipótesis #2*: Las puertas del *Superyó* (*Das über-Ich*) vinculan el mundo exterior –consciente– del *Yo* (*Das Ich*) con el mundo interior –inconsciente– del *Ello* (*Das Es*). Por lo cual solo queda una opción y es que el *Id* (*Ello*) que no logra atravesar del nivel inconsciente al nivel consciente del *Ego* (*Yo*), solo sea una ventana por la cual accedemos al mundo exterior: *Hipótesis#3*. (Anderson: 18)

De esta manera, la simbología de las ventanas es bastante más compleja de lo que cabría esperar. Si el planteamiento de Anderson es correcto y se encuentran estrechamente relacionadas con el *id* o el *Ello* (la parte de la psique humana relacionada con los impulsos y el instinto), las ventanas no son única y exclusivamente un simple umbral, sino que también ofrecen la posibilidad de revelar ciertas pulsiones y deseos internos que se desarrollan en un nivel inconsciente.

Una vez comprendido esto, el hecho de que Zola haya introducido la ventana como uno de los elementos clave en su novela parece comenzar a cobrar sentido. De hecho, “in Zola’s novels the windows stand out and dominate the rest of the house. It is they who reveal the characters’ inner feelings, as well as the novel’s central concern”² (Schor: 39). En *Une Page d’Amour*, la ventana adquiere un papel central en muchos de los acontecimientos de la novela. Además de otorgarle dinamismo a la habitación y servir como punto de fuga, se interpreta también como un elemento de separación, puesto que distingue con absoluta claridad lo que se encuentra dentro de los límites domésticos donde se desarrolla la historia y lo que se encuentra fuera de los mismos. De hecho, “[...] la fenêtre constitue une image fondamentale qui prend le rôle de passage, de seuil médiateur ouvert assurant une compénétration des espaces” (Del Lungo: 459). En este sentido, Hélène se desenvuelve con facilidad dentro del ambiente hogareño. En un principio, suele encontrar sosiego entre las cuatro paredes de una habitación, lo que puede entreverse con tan solo haber leído el comienzo de la obra:

La vieilleuse, dans un cornet bleuâtre, brûlait sur la cheminée, derrière un livre, dont l’ombre noyait toute une moitié de la chambre. C’était une calme lueur qui coupait le guéridon et la chaise longue, baignait les gros plis des rideaux de velours, azurait la glace de l’harmonie de palissandre, placée entre les deux fenêtres. L’harmonie bourgeoisie de la pièce, ce bleu des tentures, des meubles et du tapis, prenait à cette heure nocturne une douceur vague de nuée. Et, en face des fenêtres, du côté de l’ombre, le lit, également tendu de velours, faisait une masse noire, éclairée seulement de la pâleur des draps. Hélène, les mains croisées, dans sa tranquille attitude de mère et de veuve, avait un léger souffle. (Zola f: 31)

2 Traducción propuesta: “En las novelas de Zola, las ventanas sobresalen y dominan el resto de la casa. Son ellas las que revelan los sentimientos internos de los personajes, así como el foco de atención de la novela”.

Es interesante destacar que la calma que consigue encontrar en el universo doméstico se irá desvaneciendo de manera paulatina, conforme los sentimientos por el doctor Deberle incrementan y, por consiguiente, se vuelven irreprimibles e incontrolables. El lector, por su parte, observa semejante metamorfosis, pudiendo percatarse de cómo el encierro de la protagonista llega a convertirse en un lastre del que necesita escapar desesperadamente. Es, precisamente, dicho menester el que lleva a Hélène a utilizar, en más de una ocasión, el umbral de su ventana.

Este umbral la transporta directamente a la ciudad de París, que en este caso constituye el espacio exterior y la contraposición de los límites domésticos expuestos anteriormente, a los que Hélène se encuentra habituada. Retomando la idea de metamorfosis y sin entrar de lleno en lo que París representa puesto que será explicado posteriormente, la ciudad será testigo de la pasión que lentamente surge en la mujer, así como de las consecuencias que la misma acarreará en ella y en los que la rodean. Es, de hecho, en el umbral de su ventana y bajo la mirada atenta de París, donde Hélène parece encontrar la gallardía necesaria para confesar (a sí misma y al horizonte que observa y que, contra todo pronóstico, también la observa a ella) su amor hacia Henri Deberle:

En haut, dans sa chambre, dans cette douceur cloîtrée qu'elle retrouvait, Hélène se sentit étouffer. La pièce l'étonnait, si calme, si bien close, si endormie sous les tentures de velours bleu, tandis qu'elle y apportait le souffle court et ardent de l'émotion qui l'agitait. Était-ce sa chambre, ce coin mort de solitude où elle manquait d'air ? Alors, violemment, elle ouvrit une fenêtre, elle s'accouda en face de Paris. [...] Eh bien ! La passion était fatale, Hélène en se défendait plus. Elle se sentait à bout de force contre son coeur. Henri pouvait la prendre, elle s'abandonnait. (Zola f: 148-153)

En la protagonista, que hasta entonces era una mujer sometida a unos principios de comportamiento de una rigidez extrema, semejante confesión supone una verdadera liberación. Así, Hélène acaba por deshacerse de todo sentido moral, dado que su amante es un hombre felizmente casado al que, por las circunstancias, no puede evitar amar aún sin deber pretenderlo; así, los límites morales y de comportamiento a los que ella misma se somete se irán difuminando a medida que la historia progresa. Teniendo en cuenta que esto sucede en el marco de una ventana, podríamos reincidir en la hipótesis de Anderson sobre las ventanas como representación del inconsciente, así como también en lo que plantea Schor:

The window is a neuralgic point where Zola's aesthetic, sexual and political concerns intersect. As such the window is always related to vision; those who occupy the privileged position run the gamut from the artist-seer to the sadist-voyeur. But the window is endowed with yet another meaning; the theme of the voyeur leads us inevitably to the problem of enclosure. For the window exists in space, and in its everyday function acts as a tie between a closed interior space and an open exterior space.³ (Schor: 47)

En relación a lo anterior, cabe matizar no solo la función de la ventana, sino la escena al completo: una figura femenina contemplando el paisaje a través del marco de una ventana. De hecho, “es en el primer cuarto de siglo XIX cuando aparece la figura de la mujer en la ventana como un motivo iconográfico favorito” (Bastida de la Calle: 298). En su trabajo “La mujer en la ventana: Una iconografía del siglo XIX en pintura e ilustración” (1996), Bastida de la Calle expone la relevancia y simbología artística de este tipo de representación, la cual puede también aplicarse al contexto de *Une Page d'Amour* puesto que sus conclusiones coinciden casi a la perfección con el desarrollo de la propia Hélène. La autora plantea que, en un principio, la escena de una mujer en la ventana quedaba relacionada con “un aspecto crucial del ideal femenino: el estado de inocencia sexual anterior al matrimonio consumado” (Bastida de la Calle: 298). De alguna manera, la ventana definía a la mujer en tanto que figura contenida y encerrada en sí misma, alejándola así de todo lo que constituya un espacio exterior que parece plantearse como inalcanzable.

“[...] Los artistas registran mujeres que parecen encontrar placer en escenas domésticas, a las que agrada un interior confortable. Un mundo de mujeres dispuesto para ver el mundo a través de la ventana [...]” (Bastida de la Calle: 299), lo cual se asocia al punto de partida de Hélène:

Ce mardi-là, Hélène, assise près d'une fenêtre, travaillait à un ouvrage de couture, profitant des dernières lueurs du crépuscule, en attendant ses invités. Elle vivait là ses journées, dans une paix très douce. Sur ces hauteurs, les bruits se mouraient. Elle aimait cette vaste chambre si calme, avec son luxe bourgeois, son palissandre et son velours bleu. [...] elle finissait par être très heureuse dans ce milieu,

3 Traducción propuesta: “La ventana es un elemento neurálgico donde se cruzan las preocupaciones estéticas, sexuales y políticas de Zola. Como tal, la ventana se relaciona siempre con la visión; aquellos que ostentan una posición privilegiada permutan del artista vidente al voyerista sádico. La ventana aún está dotada de otro significado; el tema del voyerista nos lleva, inevitablemente, a la problemática del encierro. La ventana existe en el espacio y su función rutinaria supone una atadura entre un espacio interior cerrado y uno exterior.”

en le sentant solide et simple comme son coeur. La seule récréation qu'elle prît pendant ses longues heures de travail, était de donner un regard au vaste horizon, au grand Paris qui déroulait devant elle la mer houleuse de ses toitures. Son coin de solitude ouvrait sur cette immensité. (Zola f: 55)

Observamos, pues, una mujer “que acepta las tareas realizadas en la domesticidad” (Bastida de la Calle: 299). Sin embargo, tal y como acaba ocurriendo en la novela, la autora hace referencia al surgimiento de una nueva interpretación de esta escena, interpretación en este caso asociada a un mecanismo de escape, un “viaje hacia lo desconocido” (Bastida de la Calle: 302). En este sentido, se ponen de manifiesto la obra, por un lado, de *Mujer mirando por la ventana de su estudio* (1822) del pintor Caspar David Friedrich (Anexo fig. 3) y, por otro, la de *Figura en una ventana* (1925) de Salvador Dalí (Anexo fig. 4). En ambos casos, se retratan figuras femeninas que observan el horizonte con la esperanza y el anhelo, quizás, de una huida momentánea de sus responsabilidades. Al igual que estas dos mujeres, Hélène termina utilizando la ventana como un elemento que la lleva a inhibirse, que la posiciona frente a un vasto horizonte que le es enteramente desconocido pero que, a su vez, la atrae con un magnetismo prodigioso, la absorbe, permitiéndole dedicarse única y exclusivamente a cavilaciones internas.

Por otro lado, la perspectiva que se tiene de la ventana o la simbología que define a la misma no permanece inmutable, sino que, conforme avanza la trama, observamos que pueden existir prismas diversos en función al estado de los distintos personajes. En este sentido, cabe abordar el vínculo madre-hija existente entre Jeanne y Hélène y cómo, a medida que se suceden los acontecimientos, este vínculo se manifiesta de una u otra manera. En términos generales, podríamos definir la relación entre ambas como una relación bastante estrecha e, incluso, exigente, en especial por parte de Jeanne. La pequeña precisa de una atención constante, lo cual no solo tiene que ver con su delicado estado de salud, sino también con una cierta tendencia a la dependencia y posesión con respecto a Hélène. La figura materna es entendida por Jeanne como un suplemento de sí misma, alguien que ha de permanecer a su lado con independencia de las circunstancias y que, bajo ningún concepto, puede o debe poseer otra prioridad que no sea el dedicarle unos cuidados regulares y persistentes. De hecho, “le personnage d’Hélène n’a pratiquement aucun moyen de communication : son entourage se réduit à sa fille Jeanne, avec qui elle entretient une relation très conflictuelle [...]” (Del Lungo: 457)

Tomando en consideración este planteamiento, la ventana adquiere dos nuevas posibles significaciones a tener en cuenta, las cuales además marcarán etapas sustanciales que Jeanne y Hélène atraviesan. En primer lugar, la ventana es concebida como un elemento de unión puesto que “c’est au sein de ce cadre bourgeois relativement nouveau dans *Les Rougon-Macquart*, qu’intervient l’image, omniprésente, de la fenêtre, par laquelle Hélène et sa fille Jeanne regardent la ville d’un point de vue panoramique [...]” (Del Lungo: 458). Así, ambas observan París desde el más profundo desconocimiento y es este mirar inocente el que, de alguna manera, acentúa más si cabe el vínculo entre ambas, así como también las sitúa en un mismo nivel de ignorancia con respecto a la ciudad que las rodea:

Elles ne savaient rien de Paris, en effet. Depuis dix-huit mois qu’elles l’avaient sous les yeux à toute heure, elles n’en connaissaient pas une pierre. Trois fois seulement, elles étaient descendues dans la ville ; mais, remontées chez elles, la tête malade d’une telle agitation, elles n’avaient rien retrouvé, au milieu du pêle-mêle énorme des quartiers. [...] Alors, elles continuèrent à regarder Paris, sans chercher davantage à le connaître. (Zola f: 93)

Sin embargo, esta metamorfosis referida anteriormente que tiene lugar en el personaje de Hélène, afecta también a Jeanne y a la relación madre-hija. Incidiendo en el carácter posesivo de Jeanne y en su profunda necesidad de atención, no resulta complicado conjeturar su reacción una vez que su madre acepta sus sentimientos por Henri Deberle e intenta, de alguna manera, incorporarlo a las rutinas familiares con la esperanza de comenzar una nueva vida. La pequeña se ve entonces invadida por rechazo acérrimo que no le permite, siquiera, reconocer a su madre:

Hélène l’avait reprise et l’attirait doucement, tandis que l’enfant s’entêtait, répétant : « Non, non, ce n’est plus la même chose, tu n’es plus la même. – Comment ? Qu’est-ce que tu dis là, mon enfant ! – Je ne sais pas, tu n’es plus la même. – Tu veux dire que je ne t’aime plus ? – Je ne sais pas, tu n’es plus la même... Ne dis pas non... Tu ne sens plus la même chose. C’est fini, fini, fini. Je veux mourir. » (Zola f: 306-307)

Este deseo que Jeanne manifiesta a tan corta edad supone un anticipo del final de la novela, donde la niña fallece debido a su pésimo estado de salud. Más concretamente, enferma a consecuencia de una infección pulmonar causada por las largas horas que Jeanne voluntariamente pasa frente a la ventana mientras juega con su muñeca. A pesar de las

indicaciones de su madre, la ventana parece permanecer abierta por voluntad de la pequeña, puesto que es ella misma la que, en diversas ocasiones, abre sus cristales de par en par. Es, precisamente, esta brisa fría y constante la que acaba por acarrearle la infección que le costará la vida. De esta manera, la ventana juega un papel simbólico, teniendo lugar, a través de ella, la entrada del mal que acabará provocando el funesto y trágico final.

Así pues, el declive de Jeanne parece estar marcado, precisamente, por la pasión creciente de Hélène, lo cual hace pensar que la salud de la pequeña podría quedar supeditada a la relación amorosa entre su madre y Deberle. Tal y como lo expresa Del Lungo, “c’est à partir de ce moment-là que la relation entre la mère et la fille tourne à la crise, par la rupture de leur complicité et le refus de la protection maternelle qui engendrent la tragédie finale” (Del Lungo: 472). De esta manera, a medida que avanza la trama y la relación entre los amantes parece consolidarse, la salud de Jeanne disminuye y empeora hasta acabar sucumbiendo a sus propias circunstancias. Es tal la gravedad que Hélène termina por sentirse responsable del desafortunado desenlace:

Hélène, qui n’avait point encore parlé, vint tout près d’Henri. Elle le regardait fixement, avec sa face de marbre. Quand elle le toucha, elle lui dit ce seul mot d’une voix étouffée : « Allez-vous-en ! » Le docteur Bodin tâchait de calmer Jeanne, qu’une crise de toux secouait dans le lit. Il lui jurait qu’on ne la contrarierait plus, que tout le monde allait partir, pour la laisser tranquille. « Allez-vous-en, répéta Hélène, de sa voix basse et profonde, à l’oreille de son amant. Vous voyez bien que nous l’avons tuée. » (Zola f: 335)

En este contexto, la ventana, a ojos de Jeanne, representa el abandono, puesto que “c’est sur l’appui de cette fenêtre, représentation tragique de l’abandon, que Jeanne, symboliquement, meurt” (Del Lungo: 473-474). Tras la marcha momentánea de su madre, que parte al encuentro de Deberle, Jeanne parece predecir su final (en el más estricto sentido de la palabra), afirmando que “c’était fini, elle était seule” (Zola f: 290). Esta idea, que podría incluso entenderse como una premonición, se manifiesta en varias ocasiones, lo que acentúa el estado deplorable y melancólico en el que se encuentra la niña. Así, Jeanne hace lo que otras tantas ocasiones había hecho al lado de su madre: observar la ciudad desconocida que se extendía ante ella, esta vez en la más absoluta soledad, lo que hace que París adquiera otra serie de matices. Es en este momento cuando la joven, movida por toda esta añoranza, se

abandona y se entrega por completo a unos sentimientos que la conducen a una oscuridad que no conocía. Siguiendo con las palabras de Del Lungo,

L'espace ne s'étale plus devant la fenêtre, mais se creuse sous elle, laissant tomber dans les ténèbres des gouttes qui coulent d'un bras abandonné : image d'autant plus funèbre que le corps de Jeanne se trouve plié sur cette barre d'appui de la fenêtre comme celui de sa poupée mécanique, dans une posture « comique » de petite morte. (Del Lungo: 474)

4.2. París y su juego de espacios

En términos generales, la ciudad de París posee una vital importancia a lo largo de toda la novela. Como ya se ha mencionado brevemente con anterioridad, es precisamente dicha ciudad la que los personajes observan a través de la ventana y la que, de una manera u otra, los acompaña en su desarrollo aportándoles un amplio abanico de connotaciones. Estas connotaciones marcan, en la mayoría de los casos, momentos álgidos de la historia así como de la evolución de los personajes en cuestión, lo que ya de entrada explicaría una de las razones por las que la ciudad posee semejante relevancia. Para comenzar con el estudio de lo que París supone dentro de la obra de Zola, cabe detenerse en el juego de espacios que en ella se plantea. En este sentido, la ciudad se encuentra constituida por espacios diferenciados: primeramente, podríamos hacer una distinción entre el barrio de Passy y el resto de la ciudad. Así, “une séparation s’effectue, d’une manière très nette, entre la métropole constamment vue d’en haut, avec ses monuments historiques et industriels, mémoire de l’Histoire mais aussi lieu dynamique de production, et ce microcosme où se déroule la vie d’Hélène, dans l’espace clos d’un quartier dont elle parcourt les ruelles, toutes symboliquement étroites et bordées de murs” (Del Lungo: 465).

El barrio de Passy constituye, por tanto, el universo de Hélène y el corazón de la trama, pues es precisamente aquí donde se desarrollan los acontecimientos. En cierta manera, este hecho enfatiza aún más la idea de encierro, en especial en relación a la protagonista y su hija. Desde un primer momento, ambas parecen apreciar los espacios interiores puesto que, según lo explica Terashima, “pour Hélène et Jeanne, vivant recluses dans un appartement à Passy, le foyer est considéré comme un refuge rassurant. Au sein de cet espace intime se tisse

une relation étroite entre mère et fille, celles-ci s'occupant mutuellement l'une de l'autre" (Tarashima: 221). Si a esto le añadimos que, además, se establece una línea divisoria invisible entre el barrio de Passy y el resto de la ciudad, la sensación de encierro o confinamiento se acentúa aún más. Siguiendo con la afirmación de Tarashima, podríamos encontrar una cierta relación entre los espacios cerrados y la unión madre-hija: el confinamiento voluntario las llevaba a pasar largas horas la una con la otra y, por consiguiente, a nutrir el vínculo que las unía. Sin embargo, a medida que la novela avanza y Hélène va descubriendo la pasión que nace en su interior, este encierro se difumina de manera paulatina, como también lo hace la relación de Hélène y Jeanne, la cual se ve profundamente afectada debido especialmente al carácter celoso y posesivo de la pequeña.

4.3. París: vector de la pasión

Uno de los aspectos más relevantes es la transformación que sufre París a lo largo de la obra, puesto que la ciudad será descrita de una u otra manera en función al momento de la historia en el que nos encontremos así como también dependiendo de la hora concreta del día. De hecho, "dans le tableau comme dans le roman – Zola comparant à plusieurs reprises son travail à celui du peintre –, les effets multiples de la lumière transforment ainsi les identités" (Del Lungo: 466). En este contexto, cabe destacar que incluso la estructura de la novela favorece esta evolución de la ciudad de París, la posibilidad de observarla desde distintos prismas con connotaciones y matices muy distintos que, a su vez, aportarán un cierto trasfondo a los personajes. Zola divide *Une Page d'Amour* en cinco partes diferenciadas, con cinco capítulos cada una, en las cuales el último capítulo corresponde íntegramente a una descripción detallada de la ciudad. Este criterio no responde a ningún tipo de aleatoriedad o azar, pues tal y como lo expone Del Lungo:

Dans un article de 1872, paru dans *Le Corsaire*, l'auteur évoque un Paris personnifié qui est pour lui comme un frère, une présence intime et complice. L'article « De la description », publié en 1880 et repris dans la préface de l'édition illustrée d'*Une Page d'Amour* de 1884, revient sur la question en défendant le principe des tableaux descriptifs du roman : « Ce qu'on me reproche surtout, ce sont les cinq descriptions de Paris qui reviennent et terminent les cinq parties d'*Une Page d'Amour*. On ne voit

là qu'un caprice d'artiste d'une répétition fatigante, qu'une difficulté vaincue pour montrer la dextérité de la main. » Pour répondre à ce reproche, Zola évoque dans ce même article la généalogie du roman, et notamment sa volonté de faire de Paris un personnage à part entière, lui assignant un rôle aussi narratif que symbolique. (Del Lungo: 465).

Una vez comprendido todo lo anterior, podemos comenzar a detallar los distintos estados por los que pasa París y cómo estos contribuyen en la historia de manera que acaban convirtiendo a la ciudad en uno de los personajes principales de toda la novela. En la primera parte, Zola nos sitúa frente a un París iluminado por la luz de la mañana, “[...] Paris, dans l’abîme qui se creusait au pied de la maison bâtie à pic sur la hauteur, déroulait sa plaine immense. Dix heures sonnaient, la belle matinée de février avait une douceur et une odeur de printemps” (Zola f: 83). La visión que se nos ofrece es la de una ciudad rebosante de luz y claridad, plagada de tonalidades doradas y brillantes, con una calma y un sosiego palpables:

Ce matin-là, Paris mettait une paresse souriante à s’éveiller. Une vapeur, qui suivait la vallée de la Seine, avait noyé les deux rives. C’était une buée légère, comme laiteuse, que le soleil peu à peu grande éclairait. [...] sur de larges espaces, des transparences se faisaient, d’une finesse extrême, poussière dorée où l’on devinait l’enfoncement des rues ; [...] Par instants, des pans de fumée jaune se détachaient avec le coup d’aile lourd d’un oiseau géant, puis se fondaient dans l’air qui semblait les boire. (Zola f: 83-84)

En este contexto, París y Hélène parecen estar unidos, puesto que Hélène, de alguna manera, se alimentaba de esa paz que solo París podía propiciarle y a la cual ella parecía aspirar. El punto de partida de la protagonista no es otro que una búsqueda incesante de tranquilidad, tranquilidad que generalmente encuentra entre las cuatro paredes de su habitación. Hélène posee un saber estar y unos modales admirables, predominantes sobre todo al comienzo de la novela, a los que en ocasiones parece incluso resignarse entendiendo que es su deber:

Elle avait vécu plus de trente années dans une dignité et dans une fermeté absolues. La justice seule la passionnait. Quand elle interrogeait son passé, elle ne trouvait pas une faiblesse d’une heure, elle se voyait d’un pas égal suivre une route unie et toute droite. Certes les jours pouvaient couler, elle continuerait sa marche tranquille, sans que son pied heurtât un obstacle. Et cela la rendait sévère, avec de la colère et du mépris contre ces menteuses existences dont l’égoïsme trouble le coeur. La seule existence vraie était la sienne, qui se déroulait au milieu d’une paix si large. (Zola f: 88)

Teniendo en cuenta lo anterior, podríamos comenzar a percatarnos de que París describe a la perfección la que, en ese momento, es la esencia de la protagonista. Así, entendemos que no se trata de un elemento que pueda mirarse o analizarse de manera independiente, sino que forma parte de un conjunto donde también predominan la mirada del que observa así como su situación emocional; París es, pues, el reflejo del mundo interior de los personajes, encontrándose en perfecta armonía con el mismo y pudiendo transmitir lo que, en ocasiones, no figura explícitamente. En esta primera parte, la ciudad que se nos retrata se asocia, grosso modo, con el personaje de Hélène y con el nacimiento de la pasión, que aún es casi imperceptible. Así, París nos transmite, de alguna manera, la tranquilidad y el espíritu casto de la mujer que, hasta el momento, no había conocido pasión como la que posteriormente conocería.

Siguiendo también con las palabras de Zola, “Paris, justement, ce matin-là, avait la joie et le trouble vague de son coeur” (Zola f: 84-85). La mujer es, por el momento, dueña de sí misma, puesto que la pasión aún parece estar gestándose o incluso confundándose con el más encarecido agradecimiento después de que Deberle salvara la vida de Jeanne. Esta luminosidad que emana la ciudad de París representa el estado de la protagonista, un estado en el que, como se ha expresado anteriormente, predomina el saber estar y las normas a las que la mujer ha de atenerse, pero donde también comienza a vislumbrarse una cierta llama que Hélène nunca antes había experimentado y cuyo surgimiento se mimetiza con la ciudad de París:

[...] Aimer, aimer ! et ce mot qu'elle ne prononçait pas, qui de lui-même vibrait en elle, l'étonnait et la faisait sourire. Au loin, des flocons pâles nageaient sur Paris, emportés par une brise, pareils à une bande de cygnes. De grandes nappes de brouillard se déplaçaient ; un instant, la rive gauche apparut, tremblante et voilée, comme un ville féérique aperçue en songe ; mais une masse de vapeur s'écroula, et cette ville fut engloutie sous le débordement d'une inondation. Maintenant, les vapeurs, également épanchées sur tous les quartiers, arrondissaient un beau lac, aux eaux blanches et unies. Seul, un courant plus épais marquait d'une courbe grise le cours de la Seine. Lentement, sur ces eaux blanches, si calmes, des ombres semblaient faire voyager des vaisseaux aux voiles roses, que la jeune femme suivait d'un regard songeur. Aimer, aimer ! Et elle souriait à son rêve qui flottait. (Zola f: 85)

Se encuentran, además, varias referencias a este mismo sentimiento, repitiendo la estructura de “aimer, aimer !” que previamente ya hemos observado. Con ello, así como con alguna

referencia a un “éveil colossal” (Zola f: 88), Zola pretende representar de la forma más concisa posible el nacimiento de una pasión que acabará siendo irrefrenable e incontrolable. El autor, por su parte, indica lo siguiente: “voici ce que je désirerais comme sujet. Une passion. De quoi se compose une grande passion. Ce qu’on entend par une grande passion. Naissance de la passion, comment elle croît, quels effets elle amène dans l’homme et dans la femme, ses péripéties, enfin comment elle finit” (Zola f: 392).

En la segunda parte de la novela, el paisaje que se nos ofrece es distinto a este que encontrábamos al principio. En este caso, se nos es descrita la ciudad a media tarde, justo al comienzo de la primavera. El panorama es un tanto más sombrío, por lo que los contrastes de luces y sombras son aún más notables. Reincidiendo en la idea de que París, entre otros, constituye el reflejo del alma de los personajes, entendemos que el cambio que sufre la ciudad viene debido a un cambio en la trama así como en la situación personal y sentimental de Hélène. En este sentido, cabe destacar que, con tan solo comenzar a leer el primer párrafo del quinto capítulo perteneciente a la segunda parte de la novela, resulta evidente que Hélène ha comenzado su metamorfosis; la Hélène que encontrábamos inicialmente comienza a desvanecerse:

En haut, dans sa chambre, dans cette douceur cloîtrée qu’elle retrouvait, Hélène se sentit étouffer. La pièce l’étonnait, si calme, si bien close, si endormie sous les tentures de velours bleu, tandis qu’elle y apportait le souffle court et ardent de l’émotion qui l’agitait. Était-ce sa chambre, ce coin mort de solitude où elle manquait d’air ? Alors, violemment, elle ouvrit une fenêtre, elle s’accouda en face de Paris. (Zola f: 148)

De entrada, se manifiesta explícitamente que el ambiente doméstico parece ahogar a la protagonista, lo cual resulta impactante teniendo en cuenta lo expuesto con anterioridad en cuanto al carácter de Hélène. Se indica, incluso, que la paz que la mujer solía encontrar en sus largos períodos frente a la ventana observando la ciudad es ahora insuficiente: “Elle respirait longuement, il lui semblait que l’immense vallée, avec son fleuve, ses deux millions d’existences, sa cité géante, ses coteaux lointains, n’aurait point assez d’air pour lui rendre la régularité et la paix de son haleine” (Zola f: 149). Todo esto corresponde a una pasión que crece con enorme rapidez, en especial tras la declaración de amor de Henri Deberle, lo cual verbaliza un sentimiento que, hasta entonces, había tenido una naturaleza más bien abstracta.

Esta declaración resulta ser un punto de inflexión en la novela, marcando quizás el fallecimiento metafórico de lo que hasta ahora había constituido al personaje de Hélène y dando la bienvenida a una nueva versión del mismo, una mujer que se debate entre el deber y los sentimientos:

Mon Dieu ! il avait parlé ! Cette pensée s'entêtait, devenait si grosse et si lourde, qu'un coup de foudre détruisant Paris devant elle ne lui aurait pas paru d'une égale importance. C'était, dans son coeur, un sentiment de protestation indignée, d'orgueilleuse colère, mêlé à une sourde et invincible volupté qui lui montait des entrailles et la grisait. Il avait parlé et il parlait toujours, il surgissait obstinément, avec ces paroles brûlantes : « Je vous aime... Je vous aime... », qui emportaient toute sa vie passée d'épouse et de mère. (Zola f: 150)

La ciudad de París refleja esta transición que atraviesa la protagonista. Se retrata una ciudad cambiante, sombría pero a su vez también dueña de poderosos destellos de luz que sacaban a relucir su inmensidad tiñendo algunas zonas de la ciudad de tonalidades doradas. En este contexto, predomina el descenso del sol y los efectos que dicha puesta de sol tienen en el paisaje. Según lo expresa Del Lungo: “[...] un panorama rouge et or, déjà plus contrasté par l’alternance d’éclaircies et de nuages : c’est un paysage plus assombri [...] dont la description se termine par le grand incendie du coucheur du soleil, en harmonie avec cette montée puissante du désir et de la passion chez Hélène” (Del Lungo: 460). Zola, con su descripción detallada del ocaso que se cierne sobre París, consigue propiciar, utilizando el paisaje y elementos naturales, el efecto que tiene la pasión cuando comienza a gestarse o, incluso, a consolidarse:

[...] Hélène regarda fixement les tours de Notre-Dame, très loin. Un rayon, dardant entre deux nuages, les dorait. [...] Paris s'éclairait de coups de soleil. Au premier rayon qui était tombé sur Notre-Dame, d'autres rayons avaient succédé, frappant la ville. L'astre, à son déclin, faisait craquer les nuages. Alors, les quartiers s'étendirent, dans une bigarrure d'ombres et de lumières. Un moment, toute la rive gauche fut d'un gris de plomb, tandis que des lueurs rondes tiguaient la rive droite, déroulée au bord du fleuve comme un gigantesque peau de bête. [...] C'était, sur le ton doré des toits, des nappes noires voyageant toutes dans le même glissement doux et silencieux. [...] Une ombre immense, allongée, ouvrant une gueule de reptile, barra un instant Paris, qu'elle semblait vouloir dévorer. Et, quand elle se fut perdue au fond de l'horizon, rapetissée à la taille d'un ver de terre, un rayon, dont les rais jaillissaient en pluie de la crevasse d'un nuage, tomba dans le trou vide qu'elle laissait. (Zola f: 152-153).

Tiene lugar, además, una comparación con el París descrito en la parte anterior, lo cual acentúa aún más si cabe la profunda transformación de la ciudad y de la protagonista:

[...] un souvenir lui vint, celui de cette claire matinée de printemps, avec la ville blanche et nette comme sous un cristal, un Paris tout blond d'enfance, qu'elle avait si paresseusement contemplé [...] Ce matin-là, l'amour s'éveillait, à peine un frisson qu'elle en savait comment nommer et contre lequel elle se croyait bien forte. Aujourd'hui, elle était à la même place, mais la passion victorieuse la dévorait, tandis que, devant elle, un soleil couchant incendiait la ville. Il lui semblait qu'une journée avait suffi, que c'était là le soir empourpré de ce matin limpide, et elle croyait sentir toutes ces flammes brûler dans son cœur. (Zola f: 154-155)

De esta manera, el autor pretende ensalzar una vez más el contraste existente entre la ciudad que se planteó inicialmente y la que encontramos en esta segunda parte. Por otro lado, también se cerciora de que el lector comprenda que, en gran medida, esta mutación se debe a los ojos que observan la ciudad, puesto que París se filtra a través de ellos; no solo se filtra, sino que también es capaz de transmitir lo que estos ocultan. Como se ha indicado anteriormente, nos encontramos ante un punto de inflexión en la novela que marca el nuevo carácter de Hélène. Tal es su magnitud y relevancia que ella misma condena su pasado y los parámetros y/o valores a los que, entonces, se debía:

Le souvenir de sa vie passée la gonflait de mépris et de violence. Comment avait-elle pu exister, dans cette froideur dont elle était si fière autrefois ? [...] elle se revoyait à toutes les heures de son existence, suivant du même pas le même chemin, sans une émotion qui dérangeât son calme ; et cette uniformité, maintenant, ce sommeil de l'amour qu'elle avait dormi, l'exaspérait. Dire qu'elle s'était crue heureuse d'aller ainsi trente années devant elle, le cœur muet, n'ayant pour combler le vide de son être, que son orgueil de femme honnête ! Ah ! quelle duperie, cette rigidité, ce scrupule du juste qui l'enfermaient dans les jouissances stériles des dévotes ! Non, non, c'était assez, elle voulait vivre ! (Zola f: 153)

Esta condenación va acompañada de un matiz nuevo que puede observarse en la ciudad de París, puesto que “le ciel avait changé” (Zola f: 155). A partir de este momento, parecen predominar las tonalidades doradas y brillantes, que podrían ser una representación metafórica de la pasión. Se compara el cielo con una “voûte embrasée” (Zola f: 155); se menciona un “ton d'or de plus en plus éblouissant” (Zola f: 155), un “lingot sorti à l'horizon de quelque creuset invisible” (Zola f: 155), una “coulée éclatante” (Zola f: 155)... Así, de la

misma manera que la llama de la pasión aumentaba en el corazón de la mujer, “bientôt ce fut une fournaise. Paris brûla” (Zola f: 156).

En la tercera parte de la novela encontramos lo que podría considerarse la culminación de la explosión de colores, luces y sombras correspondiente al sol poniente: es más bien un panorama nocturno, a diferencia de lo que hemos encontrado anteriormente. Según el propio Zola lo describe, se trata de “l’Océan, la nuit, avec son étendue élargie au fond des ténèbres, un abîme d’obscurité où l’on devinait un monde” (Zola f: 221). Este paisaje nocturno, donde de alguna manera se encuentra una calma que contrasta con el París en pleno auge que se relata en la segunda parte de la obra, puede representar el asentamiento de la pasión; tras su surgimiento y su pronunciado crecimiento, alcanza cierta estabilidad, fomentando así el clímax adecuado para la confesión de la protagonista. Así, llegamos a otro de los momentos álgidos de la trama: el momento en el que Hélène, en presencia de su fiel amigo el padre Jouve, verbaliza y manifiesta activamente por primera vez en toda la novela los sentimientos que le profesa al doctor Deberle:

[...] le prêtre laissa tomber lentement cette parole : « Vous aimez, ma fille. » Elle ne l’écoutait pas, au comble de l’agitation, dans l’effort qu’elle faisait pour voir enfin clair en elle. L’aveu lui échappa, bas, étranglé. « Eh bien ! oui, j’aime... Et c’est tout. Ensuite, je ne sais plus, je ne sais plus. » [...] elle prenait une joie amère à confesser son amour, à partager avec ce vieillard son secret qui l’étouffait depuis si longtemps. « [...] Cela est venu sans que je le sache. [...] pourquoi me faire plus forte que je ne suis ? [...] mon amour a été aussi profond que ma douleur, il est revenu tout-puissant après ces jours terribles, et il me possède, et je me sens emportée. » (Zola f: 226-227)

Volviendo sobre la apariencia que adopta París en estos momentos, a pesar de que se trate de un panorama nocturno y tranquilo, cabe destacar que aún existen trazas de tonalidades doradas o, incluso, del calor que proporciona el sol. Con ello, Zola podría pretender transmitirnos que, pese a la calmada apariencia de la ciudad así como de la protagonista, la pasión sigue presente, en su naturaleza indomable y sin que Hélène pueda hacer nada al respecto más que terminar por ceder a la misma:

Une odeur chaude fumait des toits encore brûlants, tandis que la rivière, dans cette exhalaison lente des ardeurs de la journée, mettait de petites haleines fraîches. Paris, disparu, avait le repos rêveur d’un colosse qui laisse la nuit l’envelopper, et reste là, immobile un moment, les yeux ouverts. [...] Une

planète, presque au ras de l'horizon, luisait comme une escarboucle, tandis qu'une poussière d'étoiles presque invisibles sablait la voûte d'un sable pailleté d'étincelles. [...] Derrière les milliers d'étoiles, d'autres milliers d'étoiles apparaissaient, et cela sans cesse, dans la profondeur infinie du ciel. C'était un continuel épanouissement, une braise attisée de mondes brûlant du feu calme des pierreries. La voie lactée blanchissait déjà, développait ses atomes de soleil, si innombrables et si lointains qu'ils ne sont plus, à la rondeur du firmament, qu'une écharpe de lumière. (Zola f: 221-223)

En otras palabras, lo que aquí se nos describe es la forma que tiene París de proyectar su propia luz y la relevancia que tiene esta en el paisaje, puesto que se encuentra en perfecta armonía con el fuego de la pasión que progresivamente se enciende en Hélène. Es, posiblemente, esta idea paradójica de que, incluso en la noche, existe una luz cegadora e inexplicable lo que mejor representa la situación y el conflicto interno de Hélène: a pesar de su aparente calma, su saber estar, su respeto supremo por las normas sociales y morales y su estricto sentido del deber, la pasión siembra en ella un fuego que parece no poder extinguirse. En este contexto, cabe destacar el planteamiento que el propio autor realizó de la tercera parte de su novela, el cual esclarece la verdadera magnitud del conflicto al que la mujer se enfrenta: “En outre l'honneur, Agathe ne voulant pas succomber parce que le médecin est marié ; la femme du médecin devant laquelle elle a honte. La lutte du devoir.” (Zola f: 396). De hecho, la propia Hélène confiesa:

« Cela me fait peur », dit Hélène à voix très basse. Et elle pencha la tête pour ne plus voir, elle ramena ses regards sur le vide béant où Paris semblait s'être englouti. Là, pas une lueur encore, la nuit complète également épandue ; un aveuglement de ténèbres. La voix haute et prolongée avait pris une douceur plus tendre. [...] Puis, quand il faisait noir, quand la ville s'était évanouie avec ses bruits mourants, son coeur serré éclatait, ses larmes débordaient en face de cette paix souveraine. Elle aurait joint les mains et balbutié des prières. Un besoin de foi, d'amour, d'anéantissement divin, lui donnait un grand frisson. Et c'était alors que le lever des étoiles la bouleversait d'une jouissance et d'une terreur sacrées. (Zola f: 223-224)

Así, París continúa reflejando esta lucha interna de la protagonista, que en la ciudad se traduce en la oposición de la noche frente a determinados puntos de luz lo suficientemente intensos como para propiciar un “Paris allumé” (Zola f: 230). El final de esta tercera parte es significativo, puesto que, por un lado, reincide sobre este París iluminado y, por otro, porque se mencionan “les flammes” (Zola f: 232) y “d'incendie” (Zola f: 232); esto último puede representar la victoria de la pasión frente al deber, cómo Hélène termina dándose por vencida

y reconociendo que, en efecto, las llamas a las que Zola hace referencia son más poderosas que su propia voluntad:

Cependant, sur Paris allumé, une nuée lumineuse montait. On eût dit l'haleine rouge d'un brasier. D'abord, ce ne fut qu'une pâleur dans la nuit, un reflet à peine sensible. Puis, peu à peu, à mesure que la soirée s'avancait, elle devenait saignante ; et, suspendue en l'air, immobile au-dessus de la cité, faite de toutes les flammes et de toute la vie grondante qui s'exhalaient d'elle, elle était comme un de ces nuages de foudre et d'incendie qui couronnent la bouche des volcans. (Zola f: 231-232)

Continuando con la evolución de la ciudad, la cuarta parte, nos sitúa en el crepúsculo de la capital francesa. En este caso, parece tratarse de un lugar un tanto más taciturno e incluso lúgubre que en las partes anteriores, lo cual podría venir debido al cambio de perspectiva: en este caso, no es Hélène, sino Jeanne la que observa la ciudad. Siguiendo con esta idea, comprobamos una vez más la manera que tiene París de reflejar el ánimo y/o situación de los personajes y cómo este se encuentra enteramente sujeto a un devenir constante representando el prisma del que mira. En este contexto, Zola narra:

Alors, le temps coula. Trois heures sonnèrent à la pendule. Un jour bas et louche entrain par les fenêtres. Des nuées couleur de suie passaient, qui assombrissaient encore le ciel. À travers les vitres, couvertes d'une légère buée, on apercevait un Paris brouillé, effacé dans une vapeur d'eau, avec des lointains perdus dans de grandes fumées. La ville elle-même n'était pas là pour tenir compagnie à l'enfant, comme par ces clairs après-midi où il lui semblait qu'en se penchant un peu elle allait toucher les quartiers avec la main. (Zola f: 290)

Lejana parece quedar ahora aquella ciudad que brindaba consuelo, donde podía distinguirse con claridad sus distintas zonas, así como su majestuosidad. En este caso, nos encontramos ante lo que podría ser un “París ausente”, que apenas puede observarse con claridad, una ciudad invadida por unas humaredas y brumas intensas; el paisaje que se extiende ante los ojos de la niña se encuentra totalmente impregnado por la melancolía que la propia Jeanne siente, sola en la habitación y abandonada por su madre. Esta percepción de París contrasta enormemente con la visión que proporciona Hélène en las partes precedentes, puesto que la mujer encontraba en la ciudad una claridad y una nitidez que, en este caso, no tienen cabida. En este sentido, “Paris montre à Jeanne le visage de l'« inconnu », tandis qu'Hélène éprouve pour la grande ville un sentiment d'intimité, projection de l'intimité qu'elle établit avec le

docteur. Par réaction, sa fille se fait du même paysage une représentation repoussante” (Noda: 110).

Jeanne se encuentra en uno de sus episodios más significativos a lo largo de toda la novela: su madre se ha marchado junto al doctor Deberle, al que ella tan profundamente desprecia, quedándose ella en la única compañía de su muñeca. En otras palabras, la pequeña se siente enteramente abandonada, quizás incluso casi huérfana. Es interesante destacar la mimesis existente entre la niña y París: “[...] Paris, sur ce fond d’orage, éclairé d’une lumière uniforme, prenait une grandeur solitaire et triste. Il semblait dépeuplé, pareil à ces villes des cauchemars que l’on aperçoit dans un reflet d’astre mort” (Zola f: 291). Se describe, pues, lo que da la sensación de ser una ciudad abandonada, abandono equiparable a aquel que atraviesa Jeanne tras la partida de su madre. La pequeña no concibe semejante panorama desolador, así como tampoco es capaz de comprender la soledad en la que se encuentra sumida; en otras palabras, no puede asimilar la vida sin la figura de su madre a su lado. Por ello, se pregunta:

Toujours les autres cessaient de l’aimer les premiers. Ils s’abîmaient, ils partaient ; enfin, il y avait de leur faute. Pourquoi donc ? Elle ne changeait pas, elle. Quand elle aimait les gens, ça durait toute la vie. Elle ne comprenait pas l’abandon. Cela était une chose énorme, monstrueuse, qui ne pouvait entrer dans son petit coeur sans le faire éclater. Un frisson la prenait, aux pensées confuses, lentement éveillées en elle. Alors, on se quittait un jour, on s’en allait de son côté, on ne se voyait plus, on ne s’aimer plus ? Et les yeux sur Paris, immense et mélancolique, elle restait toute froide, devant ce que sa passion de douze ans devinait des cruautés de l’existence. (Zola f: 292)

En este contexto, cabe además resaltar la referencia al cementerio parisino de Père-Lachaise: “La pluie avait cessé, les nuages de la dernière averse, emportés par un coup de vent, roulaient à l’horizon, vers les hauteurs du Père-Lachaise que noyaient des hachures grises” (Zola f: 291). Esto, combinado con lo anterior, podría suponer una especie de presagio, un anticipo del que será el final de la novela donde la pequeña acaba perdiendo su vida.

Por otro lado, esta perspectiva desoladora de París se corresponde con la caída metafórica de Hélène, con la forma en la que la mujer finalmente se entrega a la pasión y, por consiguiente, a Henri. En este contexto, cabe destacar la existencia de lo que podrían

considerarse dos ciudades totalmente distintas en base al cambio de plano que tiene lugar: por un lado, situamos a Jeanne en la ventana y, por otro, la madre en la ciudad junto a su amante. Este capítulo constituye uno de los momentos claves de toda la novela, puesto que observamos el cambio de lo vertical a lo horizontal, del interior al exterior. La caída metafórica de la mujer a la que nos referimos anteriormente está relacionada con el vicio o, incluso, con el pecado que supone no haber sido capaz de resistir la tentación y, por ello, terminar actuando de forma amoral manteniendo relaciones sexuales con un hombre ya casado. Así, esta caída también de la moralidad se escenifica con una salida (o bajada) a la ciudad de París, la cual nunca antes se transita puesto que se ve única y exclusivamente desde la distancia y desde una perspectiva superior. Hélène, por su parte, se sitúa ahora dentro de la ciudad, en este prisma inferior en el que se encuentra París en relación a la visión que se tiene de él desde la ventana. Por ello, existe una bifocalización: Jeanne con su perspectiva panorámica de la tormenta y Hélène consumando su pasión en pleno corazón de la ciudad. Este acto, con posterioridad, le acarreará a Hélène severas consecuencias y un sentimiento de culpabilidad del que no conseguirá deshacerse.

La protagonista cesa en su lucha por hacer lo correcto, obviando así su profundo sentido del deber. En este caso, Hélène se entrega a sus sentimientos, a pesar de las consecuencias que esto pudiera acarrear; en lugar de quedarse con su hija, como quizás habría hecho la mujer que nos encontrábamos en las primeras páginas de la novela, opta por consumir la pasión que tanto la abrumaba. Jeanne, por su parte, se preguntaba “pourquoi donc sa mère ne l’avait-elle pas emmenée ?” (Zola f: 294), a lo que ella misma parece darse respuesta: “Elle sentit confusément que sa mère était quelque part où les enfants ne vont pas” (Zola f: 295). Mientras tanto, “Paris s’égouttait avec un long bruit de sanglots, sous le ciel couleur de plomb” (Zola f: 296). Es, además, justo en este momento cuando la pequeña, sin apenas darse cuenta, parece contraer la infección que acabará costándole la vida, ya que la ventana se encontraba abierta de par en par y el aire frío entraba sin cesar en la habitación (a pesar de las recomendaciones de Hélène que la ventana permaneciera cerrada): “Jeanne, les manches trempées, eut un accès de toux. Mais elle ne sentait pas le froid qui la pénétrait, occupée maintenant de la pensée que sa mère était descendue dans Paris” (Zola f: 296). El paisaje parisino continúa siendo frío y lluvioso, en sintonía con la soledad y melancolía de la

niña, hasta el final del capítulo, donde se reincide en la premonición de la muerte de Jeanne, esta vez quizás más directamente que en ocasiones anteriores:

Jeanne, endormie, toussait ; mais elle n'ouvrait plus les yeux, sa tête roulait sur ses bras croisés, la toux s'achevait en un sifflement, sans qu'elle s'éveillât. Il n'y avait plus rien, elle dormait dans le noir, elle ne retirait même pas sa main, dont les doigts rougis laissaient couler des gouttes claires, une à une, au fond de vastes espaces qui se creusaient sous la fenêtre. Cela dura encore des heures, des heures. À l'horizon, Paris s'était évanoui comme une ombre de ville, le ciel se confondait dans le chaos brouillé de l'étendue, la pluie grise tombait toujours, entêtée. (Zola f: 302)

La culminación de todas las ideas recogidas anteriormente la encontramos en la última y quinta parte de la obra donde, posiblemente, observamos la transformación más significativa de París; parece, incluso, una nueva ciudad. Se observa una visión invernal de la ciudad, dos años después de los acontecimientos, donde París se encuentra cubierto de nieve y hielo. Tras la muerte de Jeanne, tiene lugar en la historia un importante giro argumental: Hélène, creyéndose culpable, abandona a Henri Deberle y acaba casándose con M. Rambaud, un hombre que la pretendía desde hacía ya mucho. Un cambio de semejante naturaleza se refleja, una vez más, en la ciudad parisina, así como también se constata la ausencia de Jeanne y el duelo que conlleva la pérdida:

Deux ans s'étaient écoulés. Un matin de décembre, le petit cimetière dormait dans un grand froid. Il neigeait depuis la veille, une neige fine que chassait le vent du nord. Du ciel qui pâlisait, les flocons plus rares tombaient avec un légèreté volante de plumes. La neige se durcissait déjà, une haute fourrure de cygne bordait le parapet de la terrasse. Au-delà de cette ligne blanche, dans la pâleur brouillée de l'horizon, Paris s'étendait. (Zola f: 359)

Enfatizando aún más esta idea, se describe la ciudad de la siguiente manera: “Au pied du Trocadéro, la ville couleur de plomb semblait morte, sous la tombée lente des derniers brins de neige” (Zola f: 360). En este sentido y como se ha expuesto previamente, no solo nos percatamos de la pérdida de Jeanne y la ausencia que esto conlleva, sino también de los efectos y/o consecuencias que esto ha acarreado en el personaje de Hélène. De alguna manera, parece haber vuelto a lo que era en un principio, volviendo a regirse por unas normas sociales y de conducta estrictas, optando por hacer lo que debe en lugar de lo que quiere:

Enveloppée d'un large manteau sombre, bordé de fourrure, elle semblait très grande, les épaules superbes dans tout ce blanc. La barrette de son chapeau, une tresse de velours noir, lui mettait au front l'ombre d'un diadème. Elle avait retrouvé son beau visage tranquille, ses yeux gris et ses dents blanches, son menton rond, un peu fort, qui lui donnait un air raisonnable et ferme. Lorsqu'elle tournait la tête, son profil prenait de nouveau une pureté grave de statue. Le sang dormait sous la pâleur reposée des joues, on la sentait rentrée dans la hauteur de son honnêteté. (Zola f: 360)

Así, vemos a una Hélène sumida en la más profunda de las tristezas, casi sin comprender aún a ciencia cierta lo ocurrido: “Mme Rambaud priaît encore, à genoux devant le tombeau de Jeanne, sur la neige. [...] Hélène avait fait le voyage dans l'unique pensée de s'agenouiller là. Elle restait immobile, la tête basse, comme perdue et ne sentant pas la froide terre qui lui glaçait les genoux” (Zola f: 359). En medio de semejante desconcierto, se palpa un enorme abanico de sentimientos que van desde la culpa hasta, quizás, el rencor; rencor, por un lado, hacia sí misma, puesto que repudia sus actos por creer que han ocasionado la muerte de su hija, así como, por otro lado, rencor hacia Deberle, a sus ojos también culpable de lo sucedido.

4.4. Interpretaciones de la ciudad

Teniendo en cuenta lo anterior, cómo París parece moldearse en función al momento concreto y a los ojos que lo observan, cabe detenerse sobre las distintas interpretaciones que se podrían realizar. En primer lugar, no supone descabellado afirmar que la presencia de París es prácticamente constante durante toda la novela. Se trata, pues, de una personificación de la ciudad, en la que la misma juega un papel fundamental al ser testigo de todo lo que sucede, dentro y fuera de sus límites. Sin embargo, esta personificación posee un matiz concreto:

[...] Paris devient une présence constante et rassurante. En effet, le procédé fondamental qui préside à la représentation de l'espace à travers la fenêtre est celui d'une personnification de la grande ville, par un réseau métaphorique qui n'est certes pas nouveau, mais qui renverse l'image féminisée d'une ville à conquérir [...] : dans *Une page d'amour*, c'est au contraire un espace entièrement virilisé qui s'étale devant les yeux d'Hélène. (Del Lungo: 459)

La ciudad podría, de esta manera, interpretarse como un confidente masculino, el cual acompaña especialmente a Hélène durante toda la obra. De hecho, “dès les premières lignes du roman, qui définissent avec précision l’emplacement des deux fenêtres de la chambre où règne une « harmonie bourgeoise », l’héroïne, presque assoupie, ressent la présence intime et complice de Paris qui envoie « son lointain ronflement », comme s’il dormait avec elle” (Del Lungo: 459). Desde el principio de la novela se establece esta relación entre ambos, interpretándose la ciudad como una figura masculina y simbolizando ello de alguna manera la sexualidad de la protagonista, ya que “ce roman propose une réflexion sur le désir de la femme” (Del Lungo: 461).

En este contexto, cabe destacar que “cette ville virilisée peut être perçue comme une incarnation métaphorique d’Henri [...] ce qu’Hélène contemple par la fenêtre est l’image de l’objet substitutionnel de l’homme qu’elle ne peut pas avoir” (Del Lungo: 468). Así, la idea de París como representación no solo de un confidente masculino sino también del deseo comienza a adoptar cierta relevancia. Este nuevo matiz toma aún más fuerza cuando analizamos la visión que se hace del paisaje parisino, desconocido en su mayoría. Parece que lo único que no forma parte de este desconocimiento generalizado son algunos de los monumentos que rompen con la verticalidad de la ciudad y que, por tanto, pueden ser vistos desde la ventana de la protagonista de forma quizás más nítida. En otras palabras: son precisamente estos monumentos los que más llaman la atención de Hélène y los que, de alguna manera, poseen su fijación. Este hecho no responde a una arbitrariedad, sino que, tal y como lo indica del Lungo:

[...] l’image même de Paris, espace inconnu qui s’étale au-delà de la fenêtre, avec une connotation manifestement phallique. La vision panoramique implique cette évidence : les seuls monuments connus au sein de l’inconnu sont ceux qui s’érigent vers le ciel – la tour Saint-Jacques, les deux coupôles pointues du Panthéon et des Invalides, ou la silhouette, encore plus phallique, de hautes cheminées de la Manutention. (Del Lungo: 469-470)

Esta representación de París contrasta profundamente con la perspectiva que posee Jeanne sobre el mismo. Así, “[...] au cours du roman, nous assistons au passage d’un paysage virilisé que voit Hélène à un paysage en partie féminisé que contemple Jeanne, dont la vision transforme l’image par un transfert sur la mère, qui permet à la fille de vivre par procuration

sa sexualité et de voir Paris comme un corps féminin étalé” (Del Lungo: 470). En este caso, la visión de Jeanne de la ciudad se encuentra más bien asociada al universo femenino, provocando así “une métaphore vaginale qui prouve encore une fois l’érotisation du paysage” (Del Lungo: 470). Por otro lado, resulta también significativo incidir sobre el momento en el que la pequeña se encuentra sola frente a la ventana tras haber visto marchar a su madre. Es entonces cuando Jeanne, como se ha explicado anteriormente, se siente abandonada y traicionada por una figura materna que pensaba jamás le haría tal cosa. Zola se refiere a ello como un “coup reçu de loin” (Zola f: 298), lo que Del Lungo interpreta como una pérdida metafórica de la virginidad:

Cette dernière phrase montre littéralement l’image d’une défloration par laquelle Jeanne perd sa virginité et sort de l’enfance, nouant un conflit qui la conduit à prendre consciemment la place de sa mère. Elle franchit ainsi l’interdiction d’ouvrir la fenêtre, à laquelle elle s’accoude « comme une grande personne, comme sa mère », pour observer Paris aussi inconnu que dangereux, qui s’étale comme un corps féminin gisant, mais qui se transforme aussi en immense cloaque, condensant le vice. (Del Lungo: 473)

Otra de las interpretaciones que se realiza de París es la que nos plantea Stierle en su trabajo “The Paris of Zola: real presences and mythic horizons” (2009). Aquí se nos plantea la ciudad como un símbolo de la vida misma, dado que “Paris and life are identical”⁴ (Stierle). Según argumenta el autor, tanto Jeanne como Hélène beben de la vida que desprende París puesto que este, de una manera u otra, les devuelve el aliento a ambas: “Right at the beginning, the narrator says of Helen living her calm and retired life that “she had a light breath”, whereas her daughter suffers from “trouble in breathing”. The city in its perpetual changes, in its energy, will bring to her its breath of life and make her feel her calmness”⁵ (Stierle).

En este sentido, Stierle también plantea la idea de que Deberle forma parte de esta metáfora del aliento y de la vida que pretende transmitir la ciudad. Según argumenta, el hombre es de alguna manera el que le proporciona la vida a la ciudad, especialmente a ojos de Hélène; sin él, probablemente la mujer no tendría la misma perspectiva de París y la acción se

4 Traducción propuesta: “París y la vida son idénticos”.

5 Traducción propuesta: “Justo al principio, el narrador dice de Hélène, que vive su vida tranquila y retirada, que ‘tiene la respiración frágil’, mientras que su hija sufre de ‘problemas de respiración’. La ciudad en su cambio perpetuo, en su energía, le traerá su aliento y le hará sentir la calma”.

hubiera desarrollado de una manera totalmente distinta. Esta idea parece confirmar lo que ya nos planteaba Del Lungo acerca de París como representación de una figura masculina e, incluso, del propio Henri. De esta manera, Stierle concluye: “Deberle is for Helen the life of Paris, the fascination of the unknown. He will become her lover, but he will remain a stranger to her, unknown like the city”⁶ (Stierle).

6 Traducción propuesta: “Deberle es para Hélène la vida de París, la fascinación por lo desconocido. Se convertirá en su amante, pero continuará siendo un extraño, al igual que la ciudad de París”.

5. CONCLUSIÓN

Con todo lo expuesto, puede comprobarse la relevancia de la capital francesa en *Une page d'amour*. En este sentido no hablamos única y exclusivamente de un escenario en el que se desarrolla una acción, sino que se consolida la aparición de un nuevo personaje, quizás el más importante de toda la historia: París, eterno confidente, reflejo perfecto de las emociones de los personajes y de lo que cada uno de ellos atraviesa mientras que sus ojos contemplan el vasto horizonte. No solo refleja el estado de los personajes, sino que también acompaña el nacimiento y desarrollo de la pasión en torno a la que gira el argumento, puesto que esta pasión encuentra su representación casi perfecta en la ciudad y sus distintos paisajes. París acaba siendo, en otras palabras, el eje central de la novela, el elemento más importante de la misma ya que sin este el desarrollo de los acontecimientos, posiblemente, habría sido otro muy distinto. Así, la ciudad constituye el pilar en torno al cual se erige la historia, siendo el nexo de unión que lo mantiene todo en su respectivo lugar.

En este sentido, cabe decir que la relevancia de la ciudad de París reside, además, en el valor que el propio Zola le otorga. De esta manera, no solo escribe una historia que gira en torno a la pasión y a la capital francesa, sino que también se trata de una carta de amor del propio Zola a la ciudad. De hecho, él mismo hace referencia a ello, afirmando lo siguiente:

Aux jours misérables de ma jeunesse, j'ai habité des greniers des faubourgs, d'où l'on découvrait Paris entier. Ce grand Paris, immobile et indifférent, qui était toujours là, dans le cadre de ma fenêtre, me semblait comme le confident tragique de mes joies et de mes tristesses. J'ai eu faim et j'ai pleuré devant lui ; et, devant lui, j'ai aimé, j'ai eu mes plus grands bonheurs. (Zola d: 1605)

Observamos que el autor establece una relación de aparente cercanía con la ciudad francesa, a la que incluso ofrece el papel de confidente; de la misma manera que Hélène en la novela, Zola encuentra en París un consuelo que posiblemente sería incapaz de encontrar de cualquier otra manera. Esto podría unir de forma casi definitiva al autor y a su protagonista, puesto que ambos le profesan a la ciudad una pasión particular que no puede suplirse y/o reemplazarse. Ambos encuentran en el paisaje parisino lo que podría considerarse una personificación de todo lo que anhelan, de lo que un día aspiran poseer.

De esta manera, a través de este estudio, descubrimos la maestría del autor que consigue otorgarle a París, que en un principio no sería más que un escenario, una serie de matices y connotaciones que lo elevan a un nivel mayor de significado y que hacen de él una figura indispensable. Esto abre la puerta a futuras investigaciones, puesto que esclarece la riqueza de la ciudad dentro de la obra de Zola y ofrece la posibilidad de realizar nuevos estudios al respecto. Así, cabe destacar que se trata de un campo de estudio bastante amplio, que todavía podría continuar explorándose en un futuro y al que, personalmente, he querido aportar mi más humilde contribución con la intención, entre otras, de motivar e incentivar a la investigación. Además, y como se ha podido observar, las interpretaciones albergadas en relación a París son diversas y, dada la complejidad de su papel, futuras nuevas interpretaciones tienen cabida y, en este sentido, este trabajo podría incluso contribuir a su esclarecimiento.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Ibar Federico (2020). "Alicia a Través de las Puertas, los Espejos y las Ventanas." *HISTORIA DEL ARTE*.
- Bastida de la Calle, María Dolores (1996). "La mujer en la ventana: una iconografía del XIX en pintura e ilustración." *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte* 9, 297-315
- Baudelaire, Charles (1861). *Les Fleurs du Mal*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise.
- Baudelaire, Charles (1869). "XXXV. Les Fenêtres" en *Oeuvres Complètes de Charles Baudelaire*. Michel Lévy Frères, 109-110.
- Del Lungo, Andrea (2014). *La Fenêtre : Sémiologie et Histoire de la Représentation Littéraire*. Paris: Poétique Seuil.
- Gautier, Théophile (1874). *Histoire du Romantisme Suivie de Notices Romantiques et d'une Étude sur la Poésie Française*. Paris: Charpentier et Cie.
- Girard, Louis (1960). *Revue D'histoire Moderne Et Contemporaine (1954-)*, vol. 7, no. 1, 76-78.
- Mitterand, Henri a (1989). "Dossier – Vie d'Émile Zola." en Zola, Émile. *Une Page d'Amour*. Gallimard – Folio Classique, 373-386.
- Mitterand, Henri b (1989). "Préface" en Zola, Émile. *Une Page d'Amour*. Gallimard – Folio Classique, 7-26.
- Noda, Minori (2012). "Le paysage parisien et la creation des personnages dans Une page d'amour: Autour de l'imaginaire aerien." *Etudes de langue et litterature francaises* 100, 95-111.

- Posada Campos, Ainhoa (2020). “El Caso Dreyfus: el Complot Antisemita que Dividió Francia”. *Historia National Geographic*.
https://historia.nationalgeographic.com.es/a/caso-dreyfus-complot-antisemita-que-dividio-francia_15049. [Accedido el 20 feb. 2021]
- Saladini, Emanuela (2005). “Reseña de ‘Libro de los Pasajes’ de Walter Benjamin”. *Quintana*, núm. 4, 271-272.
- Schor, Naomi (1969). “Zola: From Window to Window.” *Yale French Studies*, no. 42, 38–51. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/2929505. [Accedido el 2 mar. 2021]
- Stierle, Karlheinz (2009). "The Paris of Zola: real presences and mythic horizons." *Caliban. French Journal of English Studies* 25, 259-274.
- Terashima, Miyuki (2007). "Le rôle de la mère dans la famille chez Zola, à travers Une page d'amour et La Joie de Vivre: Analyse des personnages d'Hélène et de Pauline." *Bulletin d'études de langue et littérature françaises* 16. Société de Langue et Littérature Françaises du Kanto.
- Van Tooren, Marjolein (1998). *Le premier Zola: naturalisme et manipulation dans les positions stratégiques des récits brefs d'Émile Zola*. Amsterdam: Rodopi.
- Zola, Émile a (1881). *Le roman expérimental*. Paris: G. Charpentier.
- Zola, Émile b (1884). “Préface”. *Une page d’amour (édition illustrée)*. Paris: Librairie des bibliophiles.
- Zola, Émile c (1906) [1879]. *La fortune des Rougon*. Paris: Bibliothèque-Charpentier.
- Zola, Émile d (1961). “Lettre – Préface”. *Une page d’amour*. France: Gallimard – La Pléiade, p. 1605.

Zola, Émile e (1989) [1887]. “Documents – Ébauche”. *Une page d’amour*. France: Gallimard – Folio Classique, 392-399.

Zola, Émile f (1989) [1878]. *Une page d’amour*. France: Gallimard – Folio Classique.

7. ANEXO

1. Zola, É. (1900). *Electric tram* [fotografía]. Exhibición de 1900, París, Francia.

<https://www.flickr.com/photos/seriykotik/31731288907/>



[fig. 1]

2. Zola, É. (1902). *Autoportrait avec chapeau, les bras croisés* [fotografía]. Museo de Orsay, París, Francia.

https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=151051&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=fr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zs%3D9



3. Friedrich, C.D. (1822). *Woman at a Window* [cuadro]. Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin, Alemania.
<https://artsandculture.google.com/asset/frau-am-fenster/ggGqXUiKkQrSaw?hl=es>



[fig. 3]

4. Dalí, S. (1925). *Figura en una ventana* [cuadro]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/figura-finestra-figura-ventana>



[fig. 4]